

Citation for published version:

Giorgio, A 2008, 'Tra Pirandello e Judith Butler: Forma e performatività nella narrativa di Marosia Castaldi', *Narrativa: Femminile/Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000*, vol. 30, pp. 97 -109.

Publication date:
2008

Document Version
Peer reviewed version

[Link to publication](#)

University of Bath

Alternative formats

If you require this document in an alternative format, please contact:
openaccess@bath.ac.uk

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

INTRODUZIONE

Nei romanzi di Marosia Castaldi (Napoli, 1950) Pfeffingerstrasse è il villaggio globale contenente case, scuole, edifici pubblici, ristoranti, negozi, supermercati, fabbriche, biblioteche e altre infrastrutture necessarie (o superflue) alla vita dei suoi abitanti, una folla di personaggi diversi per origine, nazionalità, lingua e religione¹. A questa unità di spazio corrispondono unità di tempo e di azione generate da ripetizioni cicliche di eventi, espansioni e compressioni temporali che collassano periodi storici diversi, confondono la realtà con le visioni, dissolvono le identità, fondono la vita con la morte. Da questo sfondo indistinto eppure concretissimo (Pfeffingerstrasse è Napoli) e da questa folla che si trascina attraverso avvenimenti storici e catastrofi naturali come guerre, migrazioni, genocidi, cicloni, movimenti tellurici ed esplosioni vulcaniche il cui accadere viene liquidato nel corso di poche righe, si stagliano varie Dore, la cui vita è contraddistinta da perdita, dissociazione psichica, sradicamento, dislocazione geografica, erranza².

I personaggi di Castaldi sono alle prese con il tentativo di riempire il vuoto identitario e di capire cos'è che ci rende ciò che siamo. In questo universo sconfinato e quindi statico e atemporale, le loro azioni, su cui non sembrano avere opinioni o potere, risultano svuotate di intensità e di significato, ripetitive e abitudinarie. La vita è ridotta ad atti le cui motivazioni i testi sono poco interessati a spiegare. Su tutto incombe la morte, anch'essa spesso menzionata solo *en passant*. Tuttavia la portata gigantesca di questi atti viene suggerita con grande efficacia grazie all'ossessiva re-citazione degli stessi nella coscienza dei personaggi. Castaldi scava e scava al di sotto di questi atti ripetuti o rinarrati alla ricerca dell'essenza del soggetto: l'anima, l'identità. Ma ciò che i suoi personaggi si ritrovano fra le mani è solo materia destinata a disintegrarsi. Il soggetto è ridotto a organi fisici che trascendono il genere sessuale, la psiche e i sentimenti. Chiamati a dare testimonianza a un processo, i personaggi di *Che chiamiamo anima* (2002) si presentano al giudice con queste parole:

Che io ho un cuore un cervello due orecchie due polmoni un fegato e acqua che ho una milza due reni due braccia due piedi e un'anima. Che tutta questa anima questi piedi questi polmoni questi nervi questi gangli questa

¹ Anche i loro nomi trascendono i confini linguistici e nazionali: Yeronimus Müller, Laurie Madansky, Winkeler Tottoli Bischof, Trotta, Busch, Bosch, Sutter, Immendorf, Federle, Kupper, Fermhatt, Bahnhof, Malone, Moreno.

² Cfr. CASTALDI, Marosia, *Ritratto di Dora*, Firenze, Loggia de' Lanzi, 1994; *Per quante vite*, Milano, Feltrinelli, 1999; *Che chiamiamo anima*, Milano, Feltrinelli 2002: le rispettive protagoniste, Dora, Dora Spengel e Doroty Malone, rimandano alla "grande isterica" di Freud e a quella di Hélène Cixous nel *Portrait de Dora* (1976).

acqua questo sangue non mi riguardano. Non sono io la loro casa. Che l'unica cosa che ho è un album di fotografie. Non so se sono io uno di quelli fotografati³.

Il sé diventa una nozione sempre più priva di sostanza, una ferita simboleggiata da un buco in una coperta che si allarga sempre di più a ogni tentativo del personaggio di rattopparla. I personaggi cercano di fissare la vita raccogliendone i frammenti in un libretto di memorie o attaccandoli a un paravento, attraverso i graffiti che disegnano sui muri o i tatuaggi che iscrivono sul proprio corpo. Alla fine del romanzo anima e corpo si equivalgono. Il capo della polizia, che porta avanti la battaglia di abolire la scrittura, e quindi la memoria, da Pfeffingerstrasse, inveisce così:

Bavosi... stronzi... lumache... cosa vi siete illusi di fare con quei quattro fogli con quelle scritte deficienti sui muri sui corpi? Di lasciare una traccia che valesse qualcosa di più di queste due braccia di queste due gambe di questi due polmoni di questo sangue di questa poltiglia puzzolente che chiamate anima⁴?

L'azzeramento della differenza sessuale (e di altre differenze) in questa poltiglia asessuata è accompagnato da ruoli sessuali indistinti. I protagonisti della *Montagna* (1991) e del *Dio dei corpi* (2006) svolgono la funzione materna al posto delle madri assenti. Nessuno dei due è il padre naturale del bambino di cui si occupa. Alfredo Venti nel *Dio dei corpi*, un testo insolitamente vicino ai canoni del realismo sulla scala della produzione fortemente antirealista di Castaldi, si dibatte nelle sfide tradizionali della maternità: come conciliare il lavoro di cura con la professione di insegnante e le aspirazioni artistiche, la paura di danneggiare la crescita fisica e psicologica del bambino, l'alienazione (la trasandatezza della casalinga!) e la minaccia di annullamento del sé nella cura dell'altro. Nonostante ciò Castaldi ci mostra personaggi imbrigliati nel corpo sessuato: rapporti sessuali, aborti spontanei o procurati, maternità imperfetta, perdite di madri, di figli, di fratelli e sorelle gemelle, incesto, anoressia, e il desiderio ossessivo e per sempre frustrato di ricostituire il nucleo familiare distrutto attraverso la ricostituzione della casa come luogo fisico e metaforico del ritorno alle origini del corpo materno. Anima e psiche coincidono con il corpo, sito di dolore, di mutilazioni e di morte.

Che valore ha, allora, la nozione di genere sessuale nel mondo rappresentato da Castaldi? La natura intrinsecamente "teatrale" della sua narrativa, in cui ritroviamo situazioni recitative come processi e monologhi drammatici e personaggi che ripetono o "recitano" azioni e gesti, e l'uso profuso dell'iterazione di lunghi passaggi, di immagini e motivi nello

³ CASTALDI, Marosia, *Che chiamiamo anima*, cit., p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 266. Cfr. anche CASTALDI, Marosia, *Il dio dei corpi*, Milano, Sironi, 2006, p. 36.

stesso testo o da un testo all'altro, mi hanno indirizzata verso due concezioni dell'identità che mi sembrano pertinenti a questa autrice: quella pirandelliana, con le dicotomie vita/arte-forma, flusso/stagnazione, unicità/ripetizione-molteplicità, e quella del genere sessuale come performatività della filosofa americana Judith Butler.

La scelta di Pirandello è giustificata anche dalle allusioni all'interno dei testi di Castaldi al drammaturgo siciliano. Il ricorso a Butler, le cui teorie mostrano delle affinità con quelle pirandelliane, ci permette di aggiungere alla nostra indagine la dimensione di genere assente in Pirandello ma fortemente presente in Castaldi. L'accostamento Pirandello-Butler risulterà meno audace se si considerano non solo la scelta, da parte del primo, del teatro come lo spazio più adatto all'esplorazione delle suddette dicotomie, e la coincidenza di forma e contenuto nello "spettacolo" dell'identità nelle teorie della seconda, ma anche il tentativo di scardinamento, da parte di entrambi, della differenza tra realtà e illusione, tra vita e rappresentazione, tra vita e teatro, nonché l'importanza da entrambi attribuita all'"altro" nella costruzione del sé (gli altri, la società, le regole sociali, i sistemi intellettuali vigenti, l'ideologia, il potere). Data la complessità e la limitata "leggibilità" (nel senso barthesiano⁵) dell'opera di Castaldi, propongo questo articolo come un esperimento i cui risultati sono da considerarsi provvisori e quindi preludio a uno studio futuro più ampio.

IL PIENO E IL VUOTO. CASTALDI E PIRANDELLO

Il motivo del pieno e del vuoto accompagna la produzione di Castaldi al volgere del millennio, evolvendosi da un interesse marcato per lo spazio e per il posizionamento dei personaggi nello spazio presente nelle opere precedenti.

In *Per quante vite* (1999) la vita, le relazioni umane, il sesso, la generazione sono contrassegnati dall'alternanza di pieno e di vuoto. Il passaggio del tempo, simboleggiato dall'avvicinarsi della notte e del giorno, è descritto come la sparizione e la riapparizione dei paesaggi, della materia e dei corpi. Di notte Dora entra nel suo corpo, che si svuota, come in un albero cavo⁶. Di giorno lavora come supplente e quindi riempie il vuoto lasciato da altri⁷. I personaggi ingeriscono quantità enormi di cibo e di liquidi che poi espellono, metafora dell'impossibilità di riempire il vuoto identitario permanentemente, ma anche del desiderio di

⁵ BARTHES, Roland, *S/Z*, Parigi, Éditions du Seuil, 1970, p. 10.

⁶ CASTALDI, Marosia, *Per quante vite*, cit., p. 23.

⁷ *Ibid.*, p. 24.

non riempirlo per sempre. Le gravidanze, gli aborti, i parti sono atti di riempimento e di svuotamento, da parte di corpi capaci o incapaci o non disposti a dar casa a un nuovo corpo⁸.

A partire da *Che chiamiamo anima* queste tematiche assumono la valenza di un dialogo sempre più esplicito con Pirandello. L'inchiesta tesa ad accertare se Doroty Malone si sia suicidata o sia stata ammazzata si dipana nella situazione performativa di un processo, dove accusati, testimoni, giudici e polizia non parlano ma leggono la loro vita dalle pagine di un quaderno al di fuori del quale essa non esiste. Nel capitolo finale, dopo che un'esplosione sotterranea causata dal Vesuvio distrugge Pfeffingerstrasse, una casa in macerie fa da palcoscenico alla scena di un dramma in cui una famiglia scampata alla morte discute come rimetterla in sesto. Arriva sulla scena Giuseppe Fiorelli, l'archeologo che nell'Ottocento inventò il metodo per ottenere i calchi dei corpi sommersi a Pompei nell'eruzione del 79, e dice:

La cenere si è solidificata intorno a dei corpi che col tempo si sono disintegrati, distrutti, svaniti, evanouis, mi capite? Allora io inietto del gesso, du plâtre, faccio spaccare la crosta e mi ritrovo tra le braccia la forma di un uomo di una donna di un bambino di un cane di una brocca di qualsiasi cosa sia rimasta sommersa dall'eruzione e che il vuoto ha conservato... io sono solo un riempitore di vuoti... è questo il mio genio [...]. È il mio lavoro... è come stringere tra le braccia un'ombra un niente che si fa corpo... pensate ai nostri corpi mortali condannati a essere divorati dai vermi della terra e a scomparire... chi rivedrà mai più la nostra forma la nostra figura? Sono fortunati questi qui. Il loro niente diventa tutto e per vederli vengono da ogni parte del mondo, perciò, se permettete gentile signora, io devo iniettare del gesso dentro questi buchi⁹.

Il passo è imbevuto di nozioni pirandelliane: la contrapposizione tra arte-forma-eterno e vita-flusso-morte, la questione irrisolvibile della superiorità della vita sull'arte e viceversa, il ruolo dell'arte, il contenuto dell'identità. Alla richiesta di Fiorelli di ridar vita attraverso i calchi ai corpi seppelliti sotto la casa, incluso quello della figlia di questa famiglia che avrà così "il privilegio di mezzo mondo che verrà qui per vedere com'era fatta vostra figlia", la madre esclama: "Il vuoto di mia figlia". Fiorelli ribatte: "Il niente il tutto il vuoto il pieno il corpo l'anima! Oh ne ho sentite tante signora cara"¹⁰. I calchi sono una metafora della perdita del sé e dell'irrevocabile caduta del mito della pienezza.

I personaggi/io narranti di Castaldi occupano quella terra di nessuno ai confini tra la vita e la morte, una posizione simile allo statuto ambiguo dell'uomo pirandelliano tra forma e divenire. I calchi che prendono vita davanti ai nostri occhi in questa scena finale ricordano i

⁸ *Ibid.*, p. 66. Il corpo come casa, come spazio pieno e cavo allo stesso tempo, è un motivo dominante di questo romanzo e ritorna negli altri.

⁹ CASTALDI, Marosia, *Che chiamiamo anima*, cit., p. 281.

¹⁰ *Ibid.*, p. 282.

sei personaggi pirandelliani, con il corpo avvolto in abiti rigidi e il volto coperto dalla maschera. Ma al contrario di Pirandello che lascia i suoi personaggi nel limbo tra l'arte come vita immortale e la vita come mortalità, la scelta finale di Castaldi, e non solo in questo romanzo, è la morte reale, rappresentata come l'unico momento possibile di ricostituzione della pienezza attraverso la ricongiunzione con l'altro, reale o fantasmatico, che è il corpo materno. Nella scena conclusiva di *Che chiamiamo anima*, che Castaldi ha definito "teatrica" (dal verbo *trago*) nel senso che costituisce il momento dell'orgia dionisiaca e quindi il momento della felicità¹¹, la figlia invoca la madre la quale va a stendersi con lei sotto le macerie, in un momento risolutivo di ricongiunzione nella morte. Similmente, alla fine di *Per quante vite*, Dora muore con l'aspettativa di ricongiungersi con sua madre che era morta dandola alla luce e con la figlia che aveva abortito, e quindi con la speranza di reintegrare le perdite e le generazioni.

Giungiamo così a *Dava fine alla tremenda notte* (2004), nel quale i motivi pirandelliani finora identificati si ammantano di una dimensione di genere ancora più forte, coagulandosi intorno al tema della famiglia e dell'incesto. Romanzo densissimo composto di cinque parti, incentrate su personaggi diversi appartenenti a dimensioni storiche, geografiche e temporali diverse e collegate dalla presenza del pittore Hans Memling (1435-1494) che viaggia attraverso questi mondi, esso strafora ancor più degli altri romanzi i confini del realismo narrativo, propendendo verso il realismo magico e la tragedia classica. Non avendo spazio sufficiente per ricondurre le ricche suggestioni a una interpretazione (relativamente) univoca ed esaustiva, mi limito qui a esaminarne solo la prima parte, "Il Muratore del cielo", la quale è ricca di riferimenti intertestuali a Pirandello¹².

La storia di una famiglia di muratori siciliani è "congelata", come quella dei sei personaggi pirandelliani, in un numero limitato di "scene" che si ripetono nella coscienza dei personaggi a stadi diversi della loro esistenza terrena e ultraterrena, per mezzo di una narrativa multiprospettica alla Faulkner fatta di flussi di coscienza, monologhi interiori e soliloqui drammatici, i quali danno voce al padre in coma, alla madre morta, alla figlia idiota, ai bambini imprigionati nelle zolfare (molte le allusioni a *Rosso Malpelo* di Verga), e a tanti altri personaggi. Al presente della storia appartiene invece la costruzione, intrapresa dal figlio, dal padre prima di andare in coma e dalla giovane reincarnazione di quest'ultimo mentre è in coma, di una cattedrale-teatro senza tetto sulla cui abside-palcoscenico la famiglia si affanna a prepararsi per rivivere, ed espiare le proprie colpe, una sola scena in cui sono comprese tutte le altre e che costituisce l'essenza extratemporale della loro esistenza: lo stupro ripetuto della

¹¹ Intervento di Castaldi alla presentazione di *Che chiamiamo anima*, Spazio Feltrinelli, Napoli, 23 aprile 2002.

¹² Il testo dialoga anche con la poetica verista e con Verga e quindi si iscrive nella tradizione narrativa siciliana.

sorella idiota da parte dei compaesani, le pietre lanciate da questi che mandano il padre in coma, l'incesto tra padre e figlia, tra madre e figlio e tra fratello e sorella, la morte dei figli nati da questi rapporti incestuosi. Rappresentato il dramma, un incendio distrugge la cattedrale-teatro e muoiono tutti i personaggi, in una scena che ripete con delle varianti la storia di Edipo, una tragedia che il padre, appassionato di teatro, portava a vedere ai figli e che fa da controcanto alla loro storia¹³.

Agli echi pirandelliani relativi alle affinità tra vita e teatro, si aggiunge il motivo del rapporto vita-arte. Questa "scena madre" (ri)vissuta in pubblico e per un pubblico – piuttosto che rappresentata nei monologhi, soliloqui e flussi di coscienza destinati solo a lettori e lettrici – costituisce lo sfondo del trittico che Memling è stato chiamato a dipingere in Sicilia: al suo centro figurano una Madonna in rosso e un bambino dalla pelle alabastrina che immortalano la sorella idiota e lo scheletrino del suo bambino morto. Questo ci rimanda alle tematiche di genere della storia: mi sembra che Castaldi abbia sviluppato i motivi della famiglia, dell'incesto e della maternità, che nei *Sei personaggi in cerca di autore* Pirandello relega alle quinte, mettendo in palcoscenico invece le tematiche estetiche e le questioni teoriche. In questo senso "Il Muratore del cielo" può esser considerato una riscrittura e un completamento dei *Sei personaggi*, facendo di una storia di incesto e di emarginati una tragedia universale.

Dava fine alla tremenda notte si distingue perciò dall'opera di Pirandello per l'assenza di "umorismo". Nel romanzo che segue, *Il dio dei corpi*, Castaldi si allontana dalla tragedia per approdare a una posizione parodica (piuttosto che "umoristica"). È utile, a questo punto, integrare Pirandello con le teorie butleriane del genere sessuale. Nel paragrafo che segue, cercherò di misurare la distanza tra l'uomo pirandelliano che fa il gioco delle parti e il soggetto la cui vita è performatività.

LA PERFORMANCE DEL GENERE E IL GENERE DELLA PERFORMANCE: CASTALDI E BUTLER

Butler teorizza l'identità di genere come il processo di "fare genere", secondo cui il genere non esiste se non come la ripetizione di atti performativi che creano l'illusione dell'esistenza di un'essenza profonda, illusione che viene mantenuta attraverso processi discorsivi che costringono la sessualità entro l'eterosessualità e la riproduzione¹⁴. "Disfare il genere" vuol dire invece decostruire l'opposizione binaria tra maschile e femminile e l'eteronormatività "fabbricate" dalla cultura egemonica per aprire le porte a nuove pratiche sessuali e/o di

¹³ Castaldi non menziona Edipo ma i riferimenti sono chiari. Cfr. CASTALDI, Marosia, *Dava fine alla tremenda notte*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 93, p. 96 e p. 122.

¹⁴ BUTLER, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990, p. 136.

genere¹⁵. Il potenziale trasformativo degli atti performativi risiede nelle relazioni arbitrarie tra gli atti stessi: rompendo lo stile della ripetizione è possibile costituire un tipo diverso di ripetizione¹⁶. Butler ci avverte che “performatività” e “performance” non sono la stessa cosa: quest’ultima presuppone un soggetto pensante fuori scena che “muove i fili della marionetta di carne e di sangue” che è il corpo che recita sulla scena¹⁷, la prima ne contesta l’esistenza¹⁸. Ciò nonostante la performance può aprire spazi sovversivi quando mette in gioco la performatività dell’identità, dispiegando strategie discorsive quali l’iperbole, la dissonanza, la confusione interna e la proliferazione¹⁹. Lo spettacolo imitativo degli artisti drag è un esempio di smascheramento dei processi attraverso cui viene prodotta l’idea del genere sessuale immutabile e coerente (l’illusione del genere) e mira a capovolgere questi processi. Mi interessa qui vedere se l’uso della performance teatrale nel *Dio dei corpi* rivela il carattere performativo dell’identità di genere e se serve a spiazzare i costrutti egemonici.

Nel *Dio dei corpi* vita e corpo coincidono. “Il dio dei corpi” è l’armadietto dei medicinali, gli psicofarmaci che Alfredo Venti ingerisce regolarmente per sopravvivere a un male di vivere che ha origine nella congerie indistinguibile di psiche, anima e corpo: “come rimedio per le ferite dell’anima e del corpo, c’era sempre qualche farmaco: per questo adesso, per conservare l’altarinio dei vivi e dei morti e tutte le macerie del passato, non ho altro che l’armadietto del bagno”²⁰. Alfredo va soggetto a deflagrazioni psicofisiche derivanti dalla confusione tra gli atti che performa a casa come padre (e come madre), a scuola come insegnante, tra i critici d’arte come artista e come uomo nell’incontro con le donne. Questi atti sono già stati codificati prima che si concretino in lui; essi sono stati agiti, re-citati, da altri prima di lui, il che circoscrive la sua capacità di improvvisazione e operatività:

Però il bambino me lo sono preso e devo fare il padre, ma è una parte che mi va così stretta che quando arrivo a scuola mi sento scoppiare nei vestiti nella vita nella strada, mi sembra che la pelle si spacchi il mio corpo deflagri e mi vedo più grosso più grasso e il mondo per nulla sfocato mi viene addosso con tutta la sua luce. Esplode deflagro poi mi ricompongo dentro il paesaggio ed entro²¹.

¹⁵ BUTLER, Judith, “Gender as Performance. An Interview with Judith Butler”, in *Radical Philosophy*, vol. 67, 1994, pp. 32-39 (p. 39). L’intervista è del 1993.

¹⁶ BUTLER, Judith, “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory” [1990], in CONBOY, Katie, MEDINA, Nadia e STANBURY, Sarah (a cura di), *Writing on the Body. Female Embodiment and Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1997, pp. 401-417 (p. 402).

¹⁷ SCHEIE, Timothy, “Body Trouble: Corporeal ‘Presence’ and Performative Identity in Cixous’s and Mnouchkine’s *L’Indiade ou l’Inde de leurs rêves*”, in *Theatre Journal*, vol. 46, 1994, pp. 31-44 (p. 32). La traduzione è mia.

¹⁸ BUTLER, Judith, “Gender as Performance”, cit., p. 33.

¹⁹ BUTLER, Judith, *Gender Trouble*, cit., p. 31.

²⁰ CASTALDI, Marosia, *Il dio dei corpi*, cit., p. 33.

²¹ *Ibid.*, p. 35.

La vita è quindi una mimesi che rivela la propria illusorietà, ma Alfredo vive con disagio lo spettacolo di questa illusione. Rimane disorientato, per esempio, davanti a una compagnia teatrale di anoressiche che sulla scena re-citano se stesse, facendo la parte di scheletri umani: “fanno un effetto devastante sembra di stare in un campo di concentramento. Anzi se ci si concentra si capisce che si è in un campo di concentramento”²². Nell'appartamento accanto si svolgono strani rituali cui Alfredo e il piccolo Pietro sono cooptati a fare da spettatori, proprio perchè senza l'altro l'identità non ha senso e senza pubblico non si possono innescare il gioco e la trasgressione. Quando scopre che la cerimonia del tè pomeridiano delle vicine è una performance, Alfredo rimane sconvolto e piomba in una delle sue deflagrazioni. Aurora, la ventenne nella sedia a rotelle che durante il tè viene imboccata dalla madre, si sbrodola, fa le bizzes e manda i dolci per aria, si presenta un giorno nel suo appartamento in posizione eretta, sfoggiando due gambe di legno a fiori coordinate con l'abito. Allo sconcerto di lui, lei ribatte:

Credevi davvero che la mia vita si svolgesse tutta sopra quella sedia insieme a mia madre alla sua amica e alle due vecchiette? Io sono quello che sono per tutte le battaglie che ho combattuto e per tutti i risultati che ho ottenuto. Sono a fiori. Anche mia madre recita nei pomeriggi del tè lei è molto più pazza di me si innamora di moltissimi uomini ma lì fa solo la parte della madre e Dora quella dell'amica e le due vecchie la parte delle vecchiette pazze. Fuori della stanza siamo anche altre cose ma questa piccola cerimonia ci serve forse per “fare famiglia”²³.

Nel contesto della cerimonia del tè Aurora re-cita non solo la parte della minorata mentale, assumendo l'identità che la società attribuisce agli invalidi; lei e sua madre re-citano anche il conflitto madre-figlia riproducendo l'immagine ormai classica del nutrimento materno come soffocamento²⁴. In casa di Alfredo, invece, Aurora performa la donna, l'amante, la casalinga e la madre, ruoli che la società vorrebbe negarle perchè è inabile. Alfredo rimane sconvolto dalle donne che “fanno le donne”. Le figure femminili principali, Aurora e Fiorenza, performano il disagio della femminilità “storpiata” in pubblico, quindi la loro performance mira a scuotere. Anche Fiorenza è mutilata, avendo perso un calcagno in un incidente e soffrendo di dolori che le rendono difficile camminare. Queste donne ridotte a gambe e a piedi che hanno e non hanno – una proiezione del feticismo di Alfredo cui piace fotografare piedi e scarpe insieme a tutti gli altri frammenti di vita che vanno a comporre la sua opera d'arte universale intitolata “L'eternità”; una metafora della frammentazione

²² *Ibid.*, p. 28.

²³ *Ibid.*, p. 75.

²⁴ Cfr. IRIGARAY, Luce, *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*, Paris, Minuit, 1979.

postmoderna del soggetto e del corpo e della mutilazione del femminile; e, infine, un'allusione alla rappresentazione tradizionale del femminile come *monstrum*²⁵ – si servono delle loro mutilazioni per scardinare le norme tradizionali di identità, bellezza e corpo “normale”.

Fiorenza fa vere e proprie performance per gli amici, durante le quali passa dalla sedia a rotelle alle stampelle alla falcata spedita di una persona abile, e così confonde i confini tra realtà e finzione. Alfredo trova difficile capire che questi confini sono labili e che si possono occupare posizioni molteplici e all'apparenza opposte:

Non si capisce nemmeno se sia una performance. Non riesco a capire insomma se lei ci è veramente inchiodata a quella sedia a rotelle. Ritorna al centro della scena ammutolisce si alza raccoglie le stampelle chiude la sedia a rotelle si avvia con passo falcato verso le quinte.

“Allora non è paralitica!” faccio io a Strigini.

“No, te l'ho detto”²⁶.

Il grido “Allora non è paralitica!” ci ricorda quello degli attori (trasformati in pubblico) nei *Sei personaggi* alla morte del ragazzo: “Finzione? Realtà! Realtà! È morto”, cui altri attori ribattono: “No! Finzione! Finzione!”²⁷. Non siamo tanto lontani dalla concezione pirandelliana della vita come farsa e finzione (vedi la moltiplicazione delle maschere, delle menzogne e dei livelli recitativi nell'*Enrico IV*²⁸). Ma gli atti performativi butleriani e quelli dei personaggi femminili di Castaldi non sono la Forma necessaria ai personaggi pirandelliani per crearsi l'illusione di una stabile identità sociale (“il ruolo che siamo costretti a recitare nostro malgrado”²⁹), pena il vuoto dell'identità. Negli atti performativi soggetto, attore e personaggio coincidono perfettamente. E mentre per Pirandello il teatro e la vita esibiscono delle affinità ma non coincidono (il primo è vero, la seconda è reale³⁰), per Butler la vita stessa è rappresentazione, re-citazione, ripetizione. Pirandello lascia i suoi personaggi in un'impasse, condannandoli a desiderare di volta in volta la Forma che dà loro significato e un'esistenza sociale (la nostalgia dell'identità) e di liberarsi dalla prigione della Forma (il peso dell'identità). Ai personaggi di Pirandello rimangono solamente quei momenti epifanici (e traumatici) in cui si trovano faccia a faccia con il dramma della loro esistenza, e dopo i quali non può più esserci salvezza, perchè intrappolati nella consapevolezza di sé e

²⁵ BRAIDOTTI, Rosi, *Madri, mostri e macchine* [1994], Roma, Manifestolibri, 1996, p. 11.

²⁶ CASTALDI, Marosia, *Il dio dei corpi*, cit., p. 86.

²⁷ PIRANDELLO, Luigi, *Sei personaggi in cerca d'autore/Enrico IV*, Milano, Mondadori, 1990, p. 125.

²⁸ BILLI, Noemi, *La perdita del luogo in Pirandello*. Tesi di laurea, Università di Bologna, 1996-97, pp. 27-30.

²⁹ *Ibid.*, p. 31.

³⁰ *Ibid.*, p. 41.

dell'impossibilità di cambiare: la risposta è la follia³¹. La "differenza", tra Alfredo da una parte e Aurora e Fiorenza dall'altra, è nel fatto che Alfredo è un personaggio pirandelliano a cui vanno strette le forme e che sopravvive solo grazie agli psicofarmaci; Aurora e Fiorenza invece "giocano" con le forme, impegnandosi nell'ardua impresa di svuotare il corpo biologico dei vecchi significati per riempirlo di nuovi.

Nel *Dio dei corpi* la performatività si allarga dal genere alla famiglia. Aurora e Fiorenza si offrono di completare il triangolo familiare con Alfredo e Pietro. Alfredo si sente minacciato nel suo ruolo parentale dalla loro intrusione, proprio quando rischia di perdere il posto rifiutandosi di entrare nella "forma" dei programmi ministeriali, quando sembra che stia per rinunciare alle sue aspirazioni artistiche e quando Rebecca, la madre del bambino, telefona dal Brasile per dire che vuole riprenderselo. Ad Alfredo mancano nuove con-figurazioni familiari e va a cercarle tra i suoi alunni, assegnando loro il compito di disegnare un gruppo composto di due donne, un uomo e un bambino. I ragazzi trovano impossibile svolgere il compito e il puzzle rimane irrisolto. Ma il romanzo finisce con la formazione di un nucleo familiare fluido, che sembra star bene alle due donne, ma meno bene ad Alfredo. Fiorenza si trasferisce da lui; Aurora vive nell'appartamento accanto e contribuisce alla cura di Pietro; non sappiamo se Rebecca metterà in atto il proposito di prendersi il bambino. L'ultima frase del romanzo sottolinea la banalità della vita individuale nel contesto del tempo delle galassie: "Nel silenzio abissale del mondo non è successo nulla"³². Alfredo rappresenta forse la crisi della maschilità, il maschio che ha perso il suo centro e si dibatte nelle incertezze del genere e della postmodernità. Fiorenza e Aurora stanno un po' più sicure di casa in questo mondo, proprio perchè più lungo è stato il loro apprendistato all'incertezza e all'instabilità.

L'interrogazione sul triangolo familiare tradizionale è presente in altri romanzi di Castaldi. In *Per quante vite* Dora crea un nucleo familiare alternativo, privo di padri, con sua figlia Virginie, l'amica Iride e il figlio di questa, Paul. La loro storia è la recitazione/riscrittura della storia, trasposta dall'Isola di Mauritius a Pfeffingerstrasse, di Madame de la Tour e Marguerite e dei loro figli nel romanzo *Paul et Virginie* di Bernardin de Saint-Pierre (1788). Ma i due testi differiscono nel finale. Nell'intertesto la scoperta da parte di Virginie che l'amore fraterno che nutre per Paul si è trasformato in sogno d'amore dà il via a una serie di avvenimenti che conducono alla sua morte, alla morte di Paul e alla distruzione della piccola e idilliaca comunità familiare. In Castaldi, invece, l'amore tra Paul e Virginie diventa una possibilità di ricostituzione del triangolo. Anche questo romanzo rimane sospeso: Virginie deve decidere se tenersi il bambino che porta in grembo. L'ultimo paragrafo è un

³¹ *Ibid.*, pp. 93-96.

³² CASTALDI, Marosia, *Il dio dei corpi*, cit., p. 125.

succedersi di verbi all'infinito che indicano l'avvicinarsi delle generazioni e la continuazione della vita al di là delle esistenze individuali: Dora esce di scena (racconta la storia ma è già morta) ed entra Virginie. A differenza degli altri romanzi, *Per quante vite* e *Il dio dei corpi* mettono l'accento sul futuro e sulla vita piuttosto che sulla morte³³.

CONCLUSIONE

L'opera di Marosia Castaldi è spiazzante a molti livelli, non solo per le tematiche che affronta ma per il modo frammentario ed ellittico in cui le affronta. La poetica pirandelliana della vita e dell'arte e la categoria della performatività che ho cercato di applicare a un campione di romanzi di questa autrice si sono rivelate utili proprio per spiegare la mescolanza di familiare e di strano che troviamo in essi, e per spiegare il potere della ripetizione di trasformare sia il sorprendente nel familiare che il familiare nel sorprendente. Castaldi pone domande allo stesso tempo profonde e banali e rifiuta di dare risposte, di offrire "verità" o di appianare contraddizioni. Per quanta riguarda il genere, i suoi romanzi scardinano la differenza tra soggetto maschile e soggetto femminile in due modi: riducendo entrambi a corpo/psiche che soffre, e ponendo la maternità e l'etica della cura al centro della vita dei suoi personaggi sia femminili che maschili. Se i maschi di Castaldi non possono generare, essi però si cimentano nell'accudimento della vita e delle generazioni. L'autrice ci offre lo spettacolo della battaglia di uomini e donne contro i limiti dell'identità di genere (e non solo di genere) in cui sono costretti a muoversi. Senza dubbio Castaldi si sta spostando verso posizioni gradualmente meno tragiche, meno pirandelliane, più parodiche e forse più butleriane, nel sottolineare la capacità degli atti performativi dei suoi personaggi e dei suoi stessi atti di ri-scrittura di trasformare ciò che agiscono e ciò che nominano, appunto attraverso la ripetizione.

Aldalgisa GIORGIO
University of Bath

³³ Non è facile stabilire se l'ultimo romanzo di Marosia Castaldi, *Dentro le mie mani le tue. Tetralogia di Nightwater* (Milano, Feltrinelli, 2007), confermi o meno l'itinerario che ho identificato. Queste 725 densissime pagine ispirate dalla morte della madre della scrittrice non si prestano a un'analisi rapida. Rimando perciò a uno studio futuro che ne illustri la complessità.